

GRAZER GOTIK

„Wundervoll ist das Schauspiel des Erwachens aus dem Schlaf der sakralen Befangenheit, das Abstreifen der symbolischen Leblosigkeit in der zunehmenden Vermenschlichung des Heiligen.“

(Feulner-Müller, Geschichte der deutschen Plastik.) Wohl hatte auch die Spätromantik, den immanenten Impulsen

der gestaltenden Kunst immer lieber gehorsamend, gestrebt, der Plastik zu geben, was der Plastik ist, sich vom flachen Hintergrund zu lösen, sich zu runden und zu verselbständigen, allein nicht das Gesetz der Beharrung, sondern die grundsätzliche Weltentrücktheit hinderte den mutigen Schritt über den „hieratischen Zirkel“ hinweg: Mochten Details naturalistischen Anwendungen zaghaft folgen, der Gekreuzigte hing aufrecht am Stamme, nicht als

leidender Gottmensch, sondern als triumphierender Allbeherrscher; mochte an den Kleidsäumen das irdische Leben sich kräuseln, ein mütterliches Gefühl die starren Mienen



Abb. 32. Prophetenkonsole, um 1260

zu entsteinern versuchen, die Madonnen thronten als einsame Gäste erdenfern auf sakralen Gestühlen; mochten an Engeln und Heiligen individualistische Züge sich ankünden, im Wesentlichen blieben sie unnahbare Boten von oben. Nun aber schießt Blut in die Muskeln und Adern der Crucifigi, breitet sich liebendes Wohlgefallen, ja schelmisches Lächeln über das Antlitz der Gebenedeiten; nun projiziert sich die Mannigfaltigkeit der menschlichen Gesellschaft in das „Volk“ der Märtyrer, Krieger, Bischöfe und Mönche: die himmlischen „Hofbeamten“ werden zu temperamentgeladenen, psychologisch differenzierten Charaktergestalten, zu milieuvertrauten Ratsherren und Kleinbürgern, Schreibern und Scholaren, Mäzenen und Künstlern. In Klugen wie Törichten Jung-

frauen regen sich verwunderlich erfinderisch die Reize und Stimmungsskalen der Evas-töchter. Es wirkt wie ein vornehm plakatiertes Programm, daß um 1285 an der Goldenen Pforte des Freiburger Münsters Personifikationen — der freien Künste aufgestellt wurden.

In unzähligen Stadien und Zwischenstadien, vopreschenden, retardierenden und wieder vorandrängenden Phasen entwickelt sich die Frühgotik zur Hoch- und Spätgotik. Jedes Jahrhundert drei- und vierfach unterteilend, behandeln versierte Autoren, allen voran Wilhelm Pinder, die Wandlungsphasen der Plastiken nach Volumen und Form, nach Stellungsmotiv und Stimmungsgehalt, nach Vorbildern und Nachläufern, ich habe nicht den Ehrgeiz, subtilere Zwischennuancen aufzuzeigen, sondern neue Künstlernamen womöglich mit gesichertem Werke aufzuspüren, zur Kennzeichnung des Stilverlaufs also nur noch einige allgemeine Gesichtspunkte: Erst Bauplastiken an Portalgewängen und Bogenfeldern, an Hauptpfeilern und Wanddiensten. Immer kühner setzen sie sich von der Architektur ab, stellen sich auf rundumgängliche Postamente oder Altäre. Selbst nun Bau und Konsistenz geworden, wird sich der Leib seiner Biagsamkeit bewußt: ragt freier, schafft sich im wechsellvollen Kontrapost Gegengewicht und Gegenspiel. Das Gewand, erst nur eine klug sich abhebenden Einzel- und Hauptfigur. In der Steirischen Verlagsanstalt Graz erschien 1941 das epochemachende Werk „Mittelalterliche Plastik in Steiermark“ von Karl Garzarolli von Thurnlackh. Mit vollem wissenschaftlichem Apparat — Werkverzeichnis, Künstlernachweis, Anmerkungen — bot er eine geistvolle und anschauliche Übersicht unseres kunsthistorischen Habens an romanischen und gotischen Kunstwerken des Landes, ihrer stilistischen Genesis, ihrer lokalen und personalen Aufgliederung. Diese Bilanz ward dadurch doppelt verdienstvoll, daß sie nicht bloß die für jeden Beschauer zugänglichen Werke in Kirchen und Museen auführte, sondern auch zahlreiche im Privatbesitz oder Kunsthandel befindliche Stücke einbezog. In 112 zumeist ganzseitigen Illustrationen ward dem Inland und Ausland erstmalig zum Bewußtsein gebracht, wie unerwartet hochwertig viele steirische Skulpturen des Mittelalters sind und wie zahlreich: 22 romanisch, 678 gotisch! Dabei ward mit Bedacht künstlerisches Niveau vorausgesetzt, „Bauernschnitzereien“ blieben ausgeschaltet. Daß sich aber in Dorfkapellen, Pfarrhöfen, auch Bauernhäusern, noch manches uneingesehene qualitätsvolle Stück befindet, das nach und nach unsere gotische „Bilanz“ erhöht, war bei der Ausgedehntheit des Untersuchungsfeldes naturgegeben.



Abb. 33. Schlußsteinplastik der Leechkirche. Um 1280

flache Auflage, bekommt Eigenleben, fällt als Schleier duftig über Haupt und Schultern, strafft sich als Umhang über Achseln und bauscht sich an den Hüften, doppelt und dreifacht sich zumal an Madonnen in ganzen Kaskaden von Röhrenfalten, fällt erst schwer über die Plinte, wirft sich später in zierliche Gelege oder stößt im neckischen Wellenspiel auf und um. Als reue es die Gestalten, sich zu freien Blicken gezeigt zu haben, ziehen sie sich in die wundervollen Schrein altäre zurück, immer häufiger zur Gruppe, zur Santa Conversazione, werdend, oder zur

An Künstlernamen ward freilich nur geboten, was Historiker und Kunst-

historiker seit Altmeister Zahn bereits veröffentlicht hatten. Ihre Zahl ist gemessen etwa an Salzburg, Wien, Wiener-Neustadt oder Tirol recht bescheiden. So mußte jahrhundertlang mit „notgetauften“ Werkstattmeistern gearbeitet werden. Doch gerade sie bieten einen Überblick über die Standardleistungen der steirischen Werkstätten: Seckau 1260—1275, Maria Leech 1280—1310, Admont 1310 bis 1320, Neuberg 1330 bis 1400, Straßengel 1340—1405, Judenburg - Großlobming 1410—1430 usw.

Unmittelbare oder mittelbare Ähnlichkeiten mit Werken bereits namentlich bekannter Künstler von auswärts bewogen den vielseitigen Kenner, ihnen oder ihren mutmaßlichen Gehilfen zahlreiche hiesige Werke zuzuschreiben. Beispielsweise: Jakob Kaschauer, Nikolaus Gerhaert, Werkstatt Eybenstock, Friedrich Schramm, Erasmus Grasser, Lorenz Luchsperger, Michael Pacher, Hans Valkenauer, Lienhart Astl, Jörg Kölderer, Andreas Lackner, Lienhard Pambstl u. a.

Lesern dieses kostbaren Buches wie Besuchern unserer Kirchen fällt

Feindeinfälle mit dem altererbten Kunstbesitz weitaus erbarmungsloser aufgeräumt. Noch mehr vielleicht fällt in die Waagschale: In diesen fruchtbareren Gefilden waren die Pfarren in der Lage, in jeder Stilphase ihre Kirchen, zumindest ihre Altäre nach dem neuesten Geschmack zu „renovieren“. Die Feststellung Rudolf Reicherstorfers, daß in Oberösterreich von hundert nachweisbar vorhandenen gotischen Statuen nur eine auf uns gekommen ist, trifft vollinhaltlich auch für weite Gebiete Steiermarks zu.

Um endlich themagemäß auf Graz zu kommen: In seinem heutigen Bereich standen um 1500 nicht weniger als 13 Gotteshäuser! Der Dom, der heute 9 Altäre zählt, besaß in



Abb. 34. Madonna in Straßgang. Um 1270

fürs erste auf, daß die mittelalterlichen Kunstwerke in nennenswerter Anzahl nur Obersteiermark zugehören. Besaß denn die übrige Steiermark und ihre

Landeshauptstadt keine Künstler im Mittelalter? Dieses Buch wird konkret erweisen, daß im Barock in folgenden Städten und Märkten Bildhauer saßen: Gleisdorf, St. Ruprecht, Weiz, Pöllau, Hartberg, Friedberg, Vorau, Fürstenfeld, Feldbach, Gnas, Radkersburg, Ehrenhausen, Leibnitz, Eibiswald,

Deutschlandsberg und Voitsberg. Es besteht kein vernünftiger Grund anzunehmen, daß es im Mittelalter wesentlich anders war. Die Erklärung für die geringe Anzahl von alten Kunstwerken in diesen Gebieten liegt auf der Hand: Hier haben die ständigen



Abb. 35. Madonna in Seckau. Um 1260

der spätgotischen Zeit mindestens 12, kaum weniger die Dominikanerkirche Hl. Blut. Beide zusammen beherbergen jetzt 4 gotische Plastiken, von ihnen stammen 2 aus anderen Kirchen!

Franziskanerkirche, St. Leonhard, St. Peter, St. Veit haben zusammen keine einzige . . . Dazu kamen seinerzeit zahlreiche Kapellen in Adels-, Hausaltären in Bürgerhäusern. Die Bildhauer hatten damals nicht bloß die Figuren zu schnitzen, sondern auch das kunstvolle Gesprenge, in „besseren“ Häusern auch Möbel. Wenn Graz auch nach Pirchegger um 1250 nur gegen 1000 Einwohner zählte, so besaß es doch samt seinen Vorstadtsiedlungen bereits 6 Kirchen und Kapellen. 1174 schon verhandelte ein päpstlicher Legat, leider vergeblich,

über die Gründung eines Bistums Graz, 1180 ward Steiermark Herzogtum, Graz somit Burg, 1440 Königssitz, 1452 Kaiserresidenz. Wir lesen nirgends von Hofmalern oder Hofbildhauern, aber 1478 gibt es hier plötzlich so etwas wie eine privilegierte Künstlergilde . . .

„Ritterliche Plastik“ nennen Feulner-Müller die Schaffenszeit 1220 — 1270, deren markante Höhepunkte im Reich die Großplastiken der Dome Straßburg, Bamberg, Magdeburg, Naumburg und Meissen bilden. Während in den steirischen Stiften und Landstädten die romanische Welle langsam verebbt, setzt in Graz die Frühgotik schlagartig und sozusagen termingemäß ein. Wir danken dies dem Deutschen Ritterorden, der 1233 die 1202 erbaute Eigenkirche *M a r i a a m L e e c h* übernahm und bald nach 1255 von Grund auf neuzubauen begann. 1283 war das *Opus sumptuosum*, das kostspielige Werk (Ablaßbrief), noch im Bau, 1293 dürfte er geweiht worden sein. 1278 aber errichtete Kaiser Rudolf I. an der Kirche eine *libera scholasteria*, eine freie Schule, damit dort „der göttliche Dienst gedeihlicher und löblicher vollbracht werde“. Dieser Hinweis auf den Kult legt die Vermutung nahe, daß an dieser Bildungsstätte auch Kunstpflege betrieben ward

Direkt oder indirekt dürfen wir ihr die berühmte Tympanon-Maria (Abb. 36, Tafel 11) der Leechkirche gutbuchen, eine Frühblüte der alpenländischen Kunst (Garzaroli), ein Hauptwerk der frühgotischen Plastik Österreichs (Dehio). Derselben Hand gehören nach allgemeinem Urteil auch die an den Schlusssteinen (Abb. 33) der Kirche frei in den Raum schwebenden Engel- und Heiligenfiguren. Auch die Prophetenkonsole (Abb. 32) im Joanneum, die wohl von der Thomaskapelle, der Katharinenkapelle oder der alten Hofkirche stammen mag? Gewiß, das nahezu symmetrische, dreieckbetonte Faltengelege der Kniepartie hat mit den Leechskulpturen einige Ähnlichkeit — in der Komposition. In

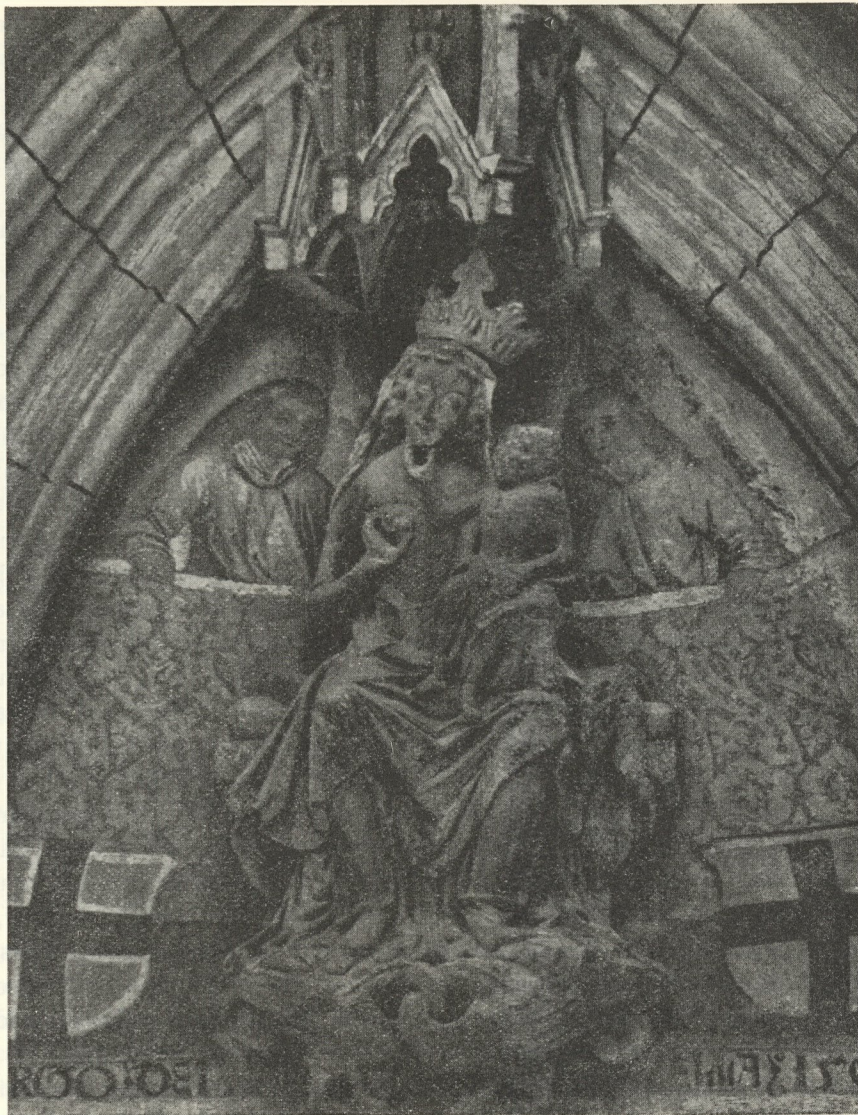


Abb. 36. Madonna in Maria Leech. Um 1285

der Ausführung gerieten die Faltenstege am Leech gerader und kleinteiliger als am Propheten, dessen Kleid nicht Stege trägt, sondern sich in Wülsten wölbt. Schon gar das Haupt ist hier ungleich klobiger, ja plumper als die ausgesprochen zierlichen Köpfe am Leech. Starke Ähnlichkeit an Massigkeit hat es dagegen mit der alten Madonna von Straßgang (Abb. 34), wengleich deren Lockengeringel stark von der Prophetenmähne absticht. Dagegen sprechen die romanischen Erinnerungen, die am Leech weitaus gründlicher zurückgedrängt sind, im Joanneum und zu Straßgang für stilistische Zusammengehörigkeit und höheres Alter. Ginhart datiert denn auch die Straßgangerin nach 1260. Damit rückt sie in die Entstehungszeit der thronenden Gottesmutter (Abb. 35) zu Seckau, die kompositionell eine verblüffende Ähnlichkeit mit der am Leech aufweist, wengleich sich jene in der plastischen Durchführung wie eine bürgerliche Vorstudie zur höfischen Dame am Leech gibt. Auffällig ähneln sich die derben Kniefaltenbrüche am Propheten und an der Seckauer Maria. Garzaroli erklärt den Zusammenhang plausibel damit, daß jüngere Kräfte einer Seckauer oder Judenburger Werkstatt in den Dienst des Ritterordens traten. Deren Madonna brachte schon 1940 F. Stelé in Zusammenhang mit der thronenden Maria samt Kind an der Ritter-

ordenskirche zu Laibach. 1955 hat der rührige Laibacher Akademieprofessor E. Cevc in „Zbornik“ in einer ausführlichen Studie all die genannten Skulpturen mit der Gottesmutter von Sulzbach (Solcava) in Stilverbindung gebracht. Er meint, daß ein dem Benediktinerkreis entwachsener Bildhauer erst in Laibach, dann in Graz arbeitete. Andererseits konstatiert er an den Leechskulpturen französische Vorbilder und denkt dabei an den Erminoldmeister.

Dem 14. Jahrhundert gehören wahre bildhauerische Prachtstücke der Steiermark an, die Madonnen von Admont, Neuberg und Breitenau, der Apostel von Pernegg, Graz besitzt aus dieser rühmlichen Epoche nichts. In ihr ist auch in Graz wenig Sakrales gebaut worden, genau nachweisbar nur die Dominikanerinnenkirche am Grillbüchl, die 1307 errichtet, 1481 aus Stadtverteidigungsgründen dem Erdboden gleichgemacht wurde. Sie stand den Klosterarchivalien zufolge „zuechst dem Eyssernen Thor“, unweit vom Marchfütterturn, außerhalb der Stadtmauer. Das ist in der Nähe des Schillerdenkmals am Burg-ring. In diesem Zusammenhang ist äußerst interessant ein handschriftlicher Zettel, den ich in Frohnleiten fand. Er ist so bedeutsam, daß ich ihn (Abb. 37) als Faksimile bringe. Sein Inhalt: Um 1662 ward im heutigen Stadtpark ein Steinernes U n s e r - L i e b e n - F r a u e n - B i l d n i s aufgefunden und der Servitenkirche zu Frohnleiten geschenkt. Es lag tief im Erdreich zwischen dem Eisernen und dem Paulustor. Das war in der Nähe des Grillbüchels. Aus Fortifikationsgründen abgetragen, verschüttet und wieder ausgegraben — unwillkürlich kommt es einem in den Sinn, das war eine Steinplastik der Dominikanerinnenkirche, die natürlich eine Marienkirche war, vom Portal, vom Hochaltar ... Meine Nachforschungen über den Verbleib der Statue in Frohnleiten blieben vergeblich, es stünde dafür, sie im weiteren Umkreis zu intensivieren.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts setzen in erfreulicher Anzahl K i r c h e n b a u t e n ein, die noch heute die gotischen Zierden des Stadtbildes darstellen: 1433 wird die Kirche St. Leonhard mit drei Altären geweiht, die Hofkirche, heute Dom, beginnt 1438 mit der alten Sakristei und kulminiert 1450 mit dem Hochchor, 1463 genehmigt Erzbischof Burchard II. den Franziskanern, sich in Graz niederzulassen und (am Tummelplatz) eine Kirche zu erbauen, heute freilich ein Torso, 1466 schenkt Friedrich III. den Dominikanern die Fronleichnamskapelle, an die sie bald eine dreischiffige Kirche zu reihen begannen, 1498 konnte eine neue Bürgerspitalskirche mit Altären geweiht werden, 1520 fügten die Franziskaner am Murplatz an die alte Jakobikapelle ein dreischiffiges Gotteshaus. Nicht bloß die Steinmetze bekamen somit stete Arbeit, sondern auch die Bildhauer, ihrer Leistungen besitzen wir noch heute die eine oder andere beachtenswerte Probe.

Nun ist es an der Zeit, in den Archivalien nach nachweisbaren K ü n s t l e r n Ausschau zu halten. Da muß leider mit Bedauern festgestellt werden, daß Graz gemessen an anderen Landeshauptstädten recht ärmlich bedacht ist. S a l z b u r g beispielsweise besitzt ein Bürgerbuch aus den Jahren 1441 — 1540, darin sind nicht weniger als 23 Maler mit Namen und größtenteils auch mit Herkunft eingetragen, die sich als Bürger dort niederließen, dazu zahlreiche Bildhauer. Damit noch lange nicht genug, über konkrete Künstlerleistungen unterrichten: Rechnungen des Stiftes St. Peter ab 1428, des Stiftes Nonnberg (Baubuch) ab 1472, des Bürgerspitals ab 1477, der Stadt (Kammeramtsraittungen) ab 1487, der Stadtpfarrkirche ab 1496. Sie alle befinden sich im Salzburger Stadtarchiv, die Stadt Graz hat 1820 ihr Archiv zum größten Teil — in die Mur geleert. W i e n bewahrte durch das Kirchenmeisteramt Baurechnungen des Stefansdomes beinah geschlossen von 1404 — 1430, ebenso etlicher anderer Kirchen; dazu kommen natürlich kostbarste Reihen von Folianten und Faszikelstößen des Haus-, Hof- und Staatsarchives wie des Hofkammerarchivs, aus denen die Prachtbände des „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ ab 1883 eine Fülle von Einblicken in die intensive und

Freuen sich also Kunsthistoriker und Kunstfreunde der genannten Städte sozusagen an vollen Tafeln, gilt es am Strande der Mur, zufällig gerettete Brosamen sorgsam aufzulesen. Etliche Malernamen sind im verstreuten und zumeist vergriffenen Schrifttum bereits genannt worden, sie gilt es übersichtlich aneinander zu reihen; für die Spätgotik darf ich einen kleinen „Nachtrag“ beisteuern, der immerhin 3 Maler und 1 „Schnitzer“ zählt, den ersten und einzigen ausdrücklich als solchen bezeugten von Graz, auch er — zugereist aus Bruck.

Wenn auch nicht einen Namen so vermittelt die Amtsrechnung des steirischen Land-schreibers Johannes doch das erste „Lebenszeichen“ eines Grazer Malers, der 1331 für eine ungenannte Arbeit 8 Pfund bekam. Noch dem 14. Jahrhundert gehörte an der Maler **W o l f g a n g**, von dem uns eine Wiener-Neustädter Urkunde Revolutionäres zu berichten (Mosaik) weiß. Eigentlich von seinem Sohne Johann, der an einem Aufstand gegen Erzherzog Ernst teilnahm, dafür gefangengesetzt und gegen Urfehde (Wohlverhaltens-eid) am 24. April 1424 freigelassen wurde. Ernst der Eiserne starb in demselben Jahre. War der Aufrührer nur 25 Jahre alt, war er noch im vorigen Jahrhundert geboren, der Maler Wolfgang damals wohl auch schon etliche Jahre tätig. Ein Admonter Urbar, auszugsweise von Wichner veröffentlicht, hat die Eintragung: Dem **J o r i g** Maler 5 Eimer Most nach Graz. Er besaß zwei Huben in „Chrottendorff“, eine genannt „Putsch-hueb“, die andere lag „enzwischen Otteleins und Hannsens Suns“ Besetzung. Er wird auch in einem Reiner Urbar erwähnt. Das von Admont stammt aus dem Jahre 1437.

Nach dem Rebellen der Staatsmann oder doch zweimalige Stadtrichter: **H e i n r i c h** der Maler. Eine stattliche Anzahl von Urkunden habe ich im Mosaik zusammengetra-gen, in denen der Mann als Stadtrichter, Ratsherr oder Bürger siegelte. Daß ihn das Ver-trauen der Mitbürger zweimal zu einer so ehrenden Stellung berief, setzt Ansehen und Wohlhabenheit voraus, beides berufliche Tüchtigkeit und künstlerische Erfolge. Wir wis-sen leider nicht welche. Daß er das Stadtrichterbild Niklas Stobls im Stadtmuseum malte, wird, da er mit diesem jahrelang zusammen im Rate saß, begründet angenommen. War er auch Bildhauer? Sein Siegel trägt nur die obligaten drei Malerschilde, gibt auf die Frage keine Antwort, verneint sie aber auch nicht. Die zwei „Handwerke“ waren um diese Zeit häufig vereint, alle Künstler, denen ich konkrete und vorhandene Skulpturen nachzuweisen in der Lage bin, nannten sich Maler, bis 1528 kommt in Grazer Archivalien der Name Schnitzer nicht vor. Vom Bildermalen oder Figurenfassen konnte sich Mei-ster Heinrich keine Reichtümer sammeln, wenn er ein großer Meister von Gemälden gewesen wäre, hätte er wohl das eine oder andere signiert und es wäre leichter auf uns gekommen, Geld und Ruhm hätte er am ehesten als Inhaber einer Altarwerkstätte geerntet. Ob nun Schnitzwerk oder Gemälde, das eine oder andere hat er sehr wahr-scheinlich gearbeitet für die Fronleichnamskapelle der Dominikaner am Hl. Blut. Er hatte unweit davon „am Platz“, am Hauptplatz, sein Haus, er stand zumindest als Siegler in Verbindung mit dem Orden. Am St. Agnestag 1467 siegelte er einen Hauskaufbrief des ersten Priors Alex Butzel, das war ein Jahr nach der Kapellenschenkung des Kaisers, 1450 schon eine Urkunde ähnlichen Inhalts: Tristan von Teuffenbach verkauft ein Haus dem edlen Thomas Rattaler. Dieses hatte erst dem Juden Lezer, dann Kaiser Friedrich gehört und lag in der — Fronleichnamsgasse, die früher Judengasse hieß. Den ersteren Namen bekam sie natürlich durch den Bau der gleichnamigen Kapelle. So steht Heinrich Maler bedeutsam zwischen dem Bau der Kapelle durch den Kaiser und ihrer Widmung an die Dominikaner. Im Reiner Schnitzhaus wirkte 1450 Schnitzmeister **H e i n r i c h**!

Am Altar dieser Kapelle nun kam durch den Bombenwurf 1944 ein „altdeutsches“ **C h r i s t u s h a u p t** (Tafel 24) zum Vorschein, dessen Körper zu Spänen zersplittert worden war. Noch als Rest verehrungswürdig als eindrucksstärkstes Schnitzwerk der Grazer Gotik. Unwillkürlich kommt es einem in den Sinn: Werk Heinrich des Malers! Ist dies

zeitlich möglich? Der Name des Malers taucht erstmals auf in einem Wiener-Neustädter Akt vom 7. Juni 1446, 1474 ist seine Frau Witwe. Man könnte es sich recht gut vorstellen, daß wir in diesem ausgebluteten, edlen, friedlich versöhnten Heilandshaupt ein reifes Alterswerk eines angesehenen Künstlers wie Heinrich Maler vor uns haben. Ob dies der Fall ist, könnten nur Vergleichswerke oder Archivalien entscheiden, derzeit besitzen wir beides nicht. Ich habe viel in Kunstgeschichten herumgeblättert, um eine plastische Analogie zu finden, am ehesten käme als solche in Frage der Bartholomäuskopf auf Tafel 127 in Nicolo Rasmus „Mittelalterliche Kunst Südtirols“. Zwar handelt es sich hier um das „Porträt“ eines kerngesunden, temperamentvollen Kämpfers, doch die Haarbehandlung, das tief liegende Auge und die leicht aufgebogene Nase erinnern stark aneinander. Rasmus setzt den Apostel um 1460 bis 1470 an und findet ihn von Hans Multscher beeinflusst. Das waagrecht verflatternde Lententuch des Grazer Kreuzifixus, das man auf einer kleinen alten Aufnahme undeutlich erkennen kann, weist allerdings in eine spätere Zeit.

Bauherr des Grazer Domes war nachweisbar Re i s e w a g e n s Kaiser Friedrichs im Joanneum (Tafel 21), eine publikumswirksame Sehenswürdigkeit desselben, an Kaschauers Werkstätte dagegen ist im Zusammenhalt etwa mit Kaschauers Nicodemus della Scala überzeugt zu vertreten: Der rechte Kronenträger des Wagens ähnelt dem Bischof nicht bloß in der quadratischen Schädelform, sondern unverkennbar auch in den Zügen.



Abb. 38. Die Wettmannstättener Madonna
Werkstatt Jakob Kaschauer? Um 1460

König und Kaiser Friedrich III., der um die Bauzeit wechselnd mit Wiener-Neustadt hier residierte. Die Annahme liegt nahe, daß der Monarch zur Ausstattung der Hofkirche auch Wiener oder Wiener-Neustädter Künstler heranzog. Aus Wiener-Neustadt scheint ja auch Heinrich Maler gekommen zu sein. Hat er später auch dorthin gearbeitet? Laut dem dortigen Ratsprotokoll vom Erichstag 1459 schuldete Paul Mettenpeckh dem Künstler 50 Pfund Pfennig. Eine ihrer Skulpturen war nach allgemeiner Annahme die verhärmte Maria mit Kind, viele Jahrzehnte verschlagen in eine Außennische der Kirche Wettmannstätten, wo ihr Wind und Wetter erbarmungslos zusetzten. Allgemein schreibt man sie einem Gehilfen Jakob Kaschauer zu. (Abb. 38.) Nun mit der Freisinger hat die Grazer Madonna herzlich wenig Ähnlichkeit, eher finden sich Anklänge an Herzog Friedrich in der Wiener-Neustädter Wappenwand.

Die Zuweisung des

Zahn, der in den „Zusätzen und Nachträgen“ ausdrücklich auf den bereits zuvor in Regestenform genannten Maler Hainrich hingewiesen hatte, machte darin auch auf den Maler Ablenzer aufmerksam, der 1478 in einer Grazer Urkunde Friedrichs III. aufgeführt ist. Wastler wies nach, daß der Mann Hans Ableger hieß und ein Wiener-Neustädter war. Leider muß man feststellen, daß auch Ilwofs Friedrich Mayer, 1468 „Bildhauer zu Graz oder Rottenmann“, eine Mystifikation ist. Wir hätten ihn in beiden Städten so gut „brauchen“ können, in Graz als eventuellen Schöpfer des Stadtpfarr-Cruzifixus, in Rottenmann als Vorgänger des Meister Lienhard. Es hat nicht sollen sein. Der im Brief des Kaisers genannte Mayer war nicht Bildhauer, sondern Handelsmann, am Friedrichsgrab hat er nicht mitgearbeitet, er hat es nur als Darlehensgeber mitfinanziert.

1464 sind die Fresken der Hofkirche signiert, am 1. April 1468 bekam Jorig Kolderer vom Wiener Pfennigmeister 6 Gulden rheinisch. Wofür? Er hatte für die

Königliche Majestät „die Land Österreich, Steyr, Krabatn, Crain und anderes“ gemalt. Waren es die genannten Deckenmalereien, die mit den Wappen des großen Kaisers in Erscheinung tritt. Wohl aber mag ihn einer seiner Gesellen geschnitzt haben.

Für die Grazer Kunstgeschichte sensationell ist der Brief des Kaisers an den Grazer Magistrat vom 17. Feber 1478. Wir bringen ihn im Mosaik. Valentin Jeger, Maler und Bürger von Graz, hatte sich beim Kaiser beschwert, daß zu Graz ledige Malergesellen von auswärts kommen, hier weder Steuer noch Robot leisten, bei keinem eingesessenen Meister in die Werkstatt eintreten wollen, auf eigene Faust Arbeit suchen und Arbeit finden, so ihm und seinen Werkgenossen die Nahrung schmälern und die

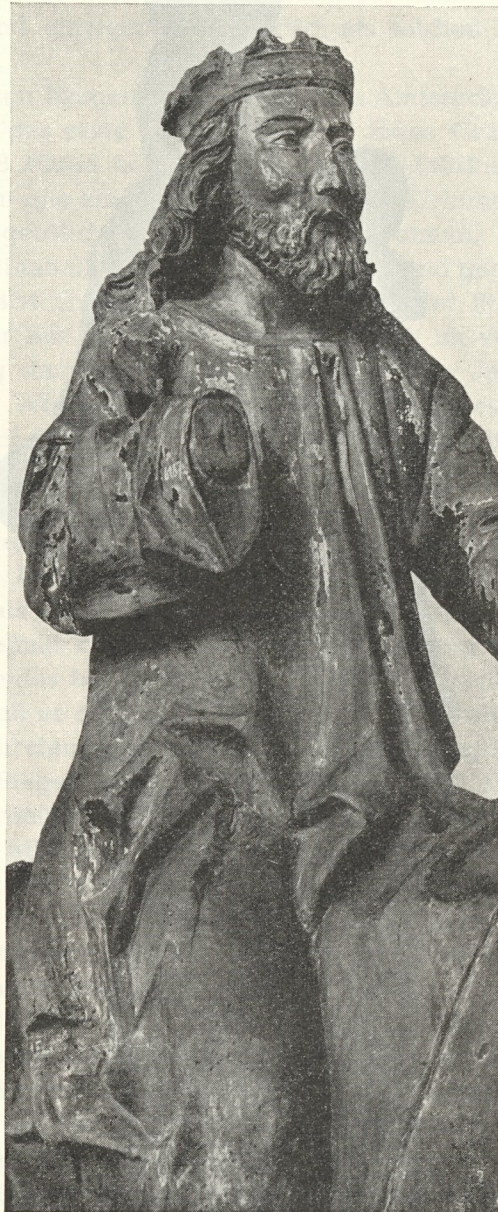


Abb. 39. Palmchristus im Joanneum
Werkstatt Jörg Kölderer. Um 1485

gels bemalten Schlußsteine des Domes? Ein Jorg Kölderer spielt als Maler und Bildhauer am Hofe Innsbruck eine führende Rolle, 1521 geht er gar als Hofbaumeister nach Landeck. Im Wiener Museum für angewandte Kunst steht eine Zirbenholzstatue St. Katharina (Abbildung 40), auf ihren Ärmeln und Gewandsäumen steht gemalt: W. Jorg Koldrar vo im Hof. 1494. (Ausstellungskatalog Gotik in Tirol 1950). Wir stellen ihr in Abb. 39 gegenüber die Heilandsgestalt auf dem Palmesel des Grazer Joanneum. Die gezackten Diademe, vollen schräg gelockten Haupthaare, die auffällig betonten Backenknochen wie auch die markant vorstehenden Dreieckfalten haben mehr als zeitbedingte Ähnlichkeiten. Daß sie zu einer ausdrücklichen Zuschreibung langen, möchte ich damit nicht behauptet haben. Kölderers Art ist zierlicher, intelligenter, gefälliger, als sie am Palmchristus

Existenz gefährden. Der Kaiser trug der Beschwerde Rechnung und befahl Richter und Rat, den Mißstand abzustellen. Wir entnehmen daraus dreierlei: In Graz saßen 1478 mehrere Meister der Malkunst, sie hatten Gesellen und Werkgenossen — in Graz gab es also regen künstlerischen Betrieb, es gab bereits eine Art Konfraternität, Valentin Jeger war ihr Sprecher, ihr Patron, der nach Meritum, Form und Begründung dieselbe Sprache führt, wie nach 1622 die Führer der durch Pietro de Pomis nicht begründeten, sondern erneuerten Bruderschaft „deren Malier und Bülthauer“.

Wer mochten die fremden „Mallerknecht“ gewesen sein? Zwei kennen wir, doch waren es Großmeister der Kunst: Conrad Laib, „purtig aus der von Otingen land“, seit 1448 Bürger von Salzburg, der 1457 laut Signum für die Hofkirche die berühmte Kreuzigung mit Gedräng malte. Einer folgte 1481 oder 1485, Thomas von Villach, der das nicht minder gerühmte Fresko der Gottesplagen 1480 an deren Südwand schuf. Wer waren die geschädigten Grazer Meister? Einer natürlich Valentin Jeger selbst, einer vielleicht Maler Hans Schobe, der 1510 bereits verstorben war und an der Mauer des Hofkirchen-

30. Mai 1758 hatte Bischof Leopold III. die Kapelle des Schlosses Eggenberg mit 3 Altären geweiht. April 1759 bat ihn Georg Graf Herberstein um ständigen Gottesdienst an gewissen Festtagen mit der Begründung, das Haus Eggenberg und die Familie Herberstein hätten „etwelche hundert tausend fl“ zur Stiftung „von Pfarren, Beneficia, Kirchen, Klöster und Spitaler“ aufgewendet; Februar 1762 bewilligte das Ordinariat „in Anbetracht beygebracht Ursachen“ die Übertragung „des Frauenbilds von dem Gschloss Pöls nacher Eggenberg“.



Abb. 40. St. Katharina von Jörg Kölderer
Signiert und datiert 1494, Wien

friedhofs ein leider verschollenes Epitaph bekam, einer vielleicht Sigmund Remelsperger (nicht Kinntesperger), der 1495 sein Haus in Geidorf verkaufte, einen andern Maler und Hausbesitzer der Ära werden wir gleich aus seltsamen Quellen noch kennen lernen.

Im Kirchlein Ulrichsbrunn steht eine schöne Pietà (Gotik, Tafel 63), die im breitausladenden, von harten Eckbrüchen durchfurchten Faltenwurf zumal der Kniepartie eine starke Ähnlichkeit mit der Thronenden Maria mit Kind des sogenannten Eggenberger Schrein-altar (Garzarolli, Tafel 83) aufweist. Er datiert sie 1490 und bemerkt: Oberes Murtal? Dazu kann ich aus den Konsistorialprotokollen einen interessanten Briefwechsel beisteuern, der freilich nicht den Meister, wohl aber die Herkunft der Plastik, die sich jetzt im Münchener Nationalmuseum befindet, aufzeigt. Am

Im Februar 1491 starb in Wiener-Neustadt Meister Heinrich Hopf, Lehrer der Arznei. Im Nachlaßinventar findet sich der Passus: „Vermerckht was ich von des Ernst von Gratz wegen bezalt hab.“ Unter anderm hatte er für ihn an Meister L a r e n z e n S n y c z e r 100 Pfund Pfennig ausgegeben. Das kann nur Bildschnitzer Lorenz L u c h s p e r g e r gewesen sein. Der Betrag reichte just für einen Schreinaltar. Schon Mayer zog daraus den Schluß, der Künstler habe für dieses Geld für den Grazer einen künstlerischen Auftrag ausgeführt. Doch welchen, vorerst, wer war dieser Ernst von Graz? Zu St. Ägydius, der jetzigen Dompfarre, wirkten gleich drei Pfarrer dieses Namens, Lorenz, Johann I und II. Lorenz nachweislich ab 1507, Johann Ernst I ab 1514. Hopfs Testament siegelte Hans Ernst, Apotheker. Vielleicht war er ihr Vater und stiftete einen Altar. Die nachmaligen Pfarrherren konnten schon vor 1491 Benefiziaten gewesen sein: Zu St. Ägydius, zu dem damals die Filiale H a u s m a n n s t ä t t e n gehörte oder zu St. A n d r ä, das bereits 1479 mit St. Ägyd unierte ward. In der einstigen Filialkirche befindet sich noch heute ein Predellenrelief, in 5 Blöcken darstellend Christus und die Apostel. Einige von ihnen haben zumal auch in der Adjustierung frappante Ähnlichkeiten mit den Zwölfboten L u c h s p e r g e r s in der Liebfrauenkirche Wiener-Neustadts. Dort freilich können sich die überlebensgroßen Figuren frei, wuchtig und kraftstrotzend entfalten, in Hausmannstätten kauern sie nur 4 Dezimeter hoch enggedrängt in langer Reihe, gleichsam nur einen gedrückten Fries bildend. Diese klaffende Größen- und Raumdifferenz bedingt natürlich fundamentale Verschiedenheiten in Gestalt und Faltenspiel, letztlich auch in der Physiognomik. Trotzdem ergeben sich hier wie dort starke Analogien. In der Physiognomie (und in der Barttracht) am stärksten bei St. Petrus, im Kostümlichen bei M a t t h ä u s in Wiener-Neustadt (Abb. 42) und S i m o n in Hausmannstätten (Abb. 43). Dieser übergroße, doppelt gelegte Turban auf den Häuption ist doch wesentlich mehr als eine zufällige Konsonanz im Trachtlichen. Garzarolli nennt als Meister der Hausmannstättener Apostel einen steirischen Bildschnitzer der Luchsperger-Nachfolge. Im Zusammenhalt mit dem Hopfschen Testament ist die Frage berechtigt, ob nicht Luchsperger selbst ihr Schöpfer ist. Im engen Raum macht auch der Gigant kurze Schritte, an armhohen Gestalten zählt sich auch das Schnitzmesser des Vollblutplastikers. Die Ähnlichkeiten sind evident, die Apostel sind eines Lorenz Luchspergers, nicht eines seiner Gehilfen, würdig. So eint sich Stilvergleich und Archivale.

In meinen früheren Werken finden sich eine Reihe von gotischen Skulpturen in Grazer Gotteshäusern besprochen und a b g e b i l d e t: Im Dombuch der erschütternde „G a l g e n c h r i s t u s“ (Abb. 41) des Diözesanmuseums, einst an einer Richtstätte (am Schloßberg?) stehend. Die zum Tod verurteilten Delinquenten, so vermeldet die Überlieferung, hätten davor ihr letztes Gebet verrichtet, ein Gefolterter hätte dazu das Modell abgegeben. Der Korpus ist, wie Andorfer festgestellt hat, barock, das Haupt aber, wie der Augenschein lehrt, Werk eines genialen Gotikers: Die gebrochenen Lider wie der geöffnete Mund erzählen überzeugend vom Grauen des Todes, das wächserne weihevollere Antlitz aber von der verklärenden Wirkung der Ergebung in des Allerhöchsten Willen. In den G o t i s c h e n K i r c h e n veröffentlichte ich erstmals (dort Tafel 18, Abb. 18) den Gekreuzigten, der einst vom Triumphbogen des Domes niederhing, nun aber in der Kreuzkapelle die Arme breitet. Den „wachsenden Bart“ der Barocke hatten wir abgenommen, so bilden diese Illustrationen einen ungewohnten Anblick. Der offene Mund und der abgestemmte Bart erinnert an das Richtkreuz, seine bannende Wirkung erreicht dieses Werk in keiner Weise, obwohl beide derselben Zeit um 1500 angehören.

Tafel 6 zeigte das gotische Mittelstück des barocken Hochaltars von Straßgang, auf das wir in Wort und Bild noch einmal zurückkommen. Tafel 51 zeigte eine Marienklage vom Lustbüchel, zuvor wahrscheinlich in der Kirche St. Peter aufgestellt. Mit schlichten Mitteln wußte der Plastiker eine ergreifende Wirkung zu erzielen. Wie die Schmerzens-



Abb. 41. Grazer Richtkreuz. Um 1500

mutter in versteinernem Leid instinktiv den Umhangzipfel als Tränentuch ergreift und es, wieder in Fassung, vor die Brust hält, dieser Zug allein zeugt vom empfindsamen Intellekt wie von der weisen Ökonomie des unbekanntem Meisters, den Garzaroli im Umkreis Lienhard Astls sucht. Tafel 68 brachte aus der Bürgerspitalskirche eine Maria mit Kind um 1490, einst als „Maria Loreto“ pechschwarz überstrichen, nun wieder im matten Licht ihres Stoffes, kristalliner Gipsstein, schimmernd. Andorfer, der die Reinigung veranlaßt hat, vermutet ihren Schöpfer in der Gefolgschaft Jakob Kaschauers. Tatsächlich verrät die schräglinige Faltengebung von der Mitte ab, zumal an der Fußpartie, starke Anklänge an die „Wettmannstätterin“ des Domes, deren versonnene Herbheit kontrastiert freilich wesentlich mit dem selbstzufriedenen Lächeln der einstigen „Maria Loreto“. Tafel 83 gab wieder die schlanke Mater Dolorosa des Kreuzaltares von Hl. Blut, vor 1724 der Franziskanerkirche zu Eigen, nach Caesar hatte sie die Mutter des Kaisers Ferdinand II., Maria von Bayern, aus München mitgebracht, als sie 1571 Erzherzog Carl II. ehelichte. Tafel 91 endlich bot den alten Titelheiligen von St. Andrä, heute leider neogotisch überfaßt und durch matrizierte „Borten“ mitleidlos zerschnitten. Trotzdem fasziniert noch der interessante Kopf, dessen mähniges Gelock und Bartgekräusel irgendwie an Luchspergers Apostel gemahnen, während der mächtige, zu Eckmulden gebrochene Umhang an die freilich kleinteiligeren Gewänder der Anna Selbdritt Nikolaus Gerhaerts im Deutschen Museum Berlins (Feulner-Müller, Abb. 227) erinnern. Die Autoren weisen



Abb. 42. Apostel Matthäus von Lorenz Luchsperger. Um 1495

der lieblichen Maria am Leech. Nicht als Einzelfigur, sondern als Zentralgestalt eines Flügelaltars. Er blieb bis 1666 an seiner Stelle, da aber fiel er als „altväterischer Altar“, als „Truhelwerk“ in Ungnade. Balleisekretär Johann Mayr von Grienbach ersetzte ihn durch ein Werk des Frühbarocks. Wir können ihm darob nicht ernstlich gram sein, er rettete damals durch einen wahrhaft heldenhaft geführten Federkampf — siehe Gotische Kirchen, Seite 75 — mit den Baubehörden die „ganz holdselige Kirche“, deren Demolition aus Stadtverteidigungsgründen bereits beschlossene Sache war. Garzarolli schreibt die bestrickende Plastik einem Grazer Bildschnitzer aus der Nachfolge Lorenz Luchspergers zu. Zweifelsohne zu Recht. Doch läßt sich nicht verkennen, daß die lebensgroße Statue weder im Antlitz noch in der Faltengebung mit den Wiener-Neustädter Aposteln Lorenz Luchspergers derart enge Stilbeziehungen aufweist, wie die filigranen Gestalten der Hausmannstätter Zwölfbotenreihe.

Im Raume von Groß-Graz stehen neun gotische Kirchen, dazu der Baurumpf der

ausdrücklich auf mehrfache Beziehungen der beiden markanten Plastiker hin.

Tafel I des Barockbuches veranschaulichte die mädchenhafte Maria mit Kind des Taubstummeninstitutes, die gleichfalls durch Erzherzogin Maria aus Bayern gebracht worden sein soll. Darum können wir von einer neuerlichen Wiedergabe absehen. Ihren Ehrenplatz aber muß auch hier finden die schon 1665 als ganz holdselig gepriesene Mutter und Magd Maria Leech (Tafel 28). Sie ist eine der qualitativvollsten Marienstatuen des Landes, jedenfalls die eindrucksstärkste der Grazer Gotik. Ihre Entstehungszeit ist aufs Jahr umrissen durch die Datierungen anderer Ausstattungstücke dieser Ära: 1499 steht auf dem Sakramentshäuschen zur Seite des Hochaltars, dessen glanzvollen Mittelpunkt die Madonna bildet, 1500 unter den freskierten Engeln des Hauptportals, die die frühgotische Tympanon-Maria flankieren, 1502 ist Mert Hulber, dessen interessantes Konterfei als spätestes Glasbild im rechten Apsisfenster eingefügt ist, als Hauskomtur urkundlich gesichert. Er war also der Besteller

einstigen Franziskanerkirche am Tummelplatz. Abgerissen wurden die hochgotische Dominikanerinnenkirche vom Grillbichl und die schon 1411 genannte Spitalskirche an der Mur, später Stiftskirche und Klarissenkloster, neugebaut die Kirche St. Andrä. Aus keinem dieser Gotteshäuser hat sich ein gotischer Flügelaltar erhalten, wohl aber unweit der Stadt im kleinen Sebastiankirchlein bei Söding. Auch er verblieb nicht in seiner ursprünglichen Form und angestammten Stelle als Hochaltar, sondern in zwei Gruppen zerlegt als Seitenaltarpaar am Triumphbogen. Links der Schrein, rechts aneinandergeleimt die Flügel, deren bemalte Seiten an die Wand gekehrt wurden. Auch am Schrein keine Rundfiguren, sondern nur ein Tiefrelief, darstellend den Tod Mariens (Abb. 46). Die beiden Flügelrelief zeigen Mariä Verkündigung und Heimsuchung, Christi Geburt und Anbetung durch die Könige. Stilistisch stehen diese Arbeiten ohne Analogien im Grazer Raum. War das Kirchlein einst ein Marienheiligtum, stand das Werk ursprünglich in einer anderen Kirche?



Abb. 43. Apostel aus Hausmannstätten.
Von Lorenz Luchsperger? Um 1495

Ist dieses längst restaurationsbedürftige Altarwerk selbst von Grazern noch wenig beachtet, darf ich nun zwei Plastiken erstmals im Bilde wiedergeben, die so gut wie unbekannt sind. Am Giebel eines Bauernhauses der östlichen Umgebung steht weinlaubübertrennt ein hl. Florian (Abb. 44), den die Wetterunbilden abgelaugt und zerklüftet haben. Ein reizvolles Werk der Spätgotik nicht ohne stilistische Dissonanzen: Beseelt das große Haupt mit ausdrucksvollen Augen und beredten Lippen, ruhig und großflächig die Brustpartie mit anatomisch wohlüberlegtem spärlichen Faltengehäng, das den Knien zu kleinteilig und unruhig wird, neben den Wasserstrahlen sich bretzelförmig windet und bricht. Hat ein älterer Meister Kopf und Brustkorb geschnitzt und das übrige einem jungen Gesellen zur Ausarbeitung überlassen? In einer Lade des Sakristeikastens im Mausoleum fand ich ein Tabernakelkreuz mit abgebrochenen Armen (Abb. 45). Hier besticht das kompliziert doch kunstvoll geschnitzte Lententuch, der Auslaufzipfel bläht sich scharfkantig wie windzerwirbeltes Blech. Haupt und Brustkorb verraten die Nähe der Renaissance.

Ewig schade, daß weder Ratsprotokolle, noch Steuerbücher oder gar Kirchenrechnungen uns zeitgenössische Bildhauernamen übermitteln. Immerhin bin ich in der Lage, gleich ein ganzes Quartett von Grazer Künstlern der Spätgotik neu vorzuführen. 1528 sah sich König Ferdinand I. veranlaßt, gegen die Religionsneuerer eine Visitationskommission, an deren Spitze der Erzbischof von Salzburg und der Administrator der

Diözese Seckau standen, abzuordnen. In Gleisdorf wurde begonnen, Graz kam im Juli daran, die Priester am 16., die Bürger am 19. Es ward ein genaues Protokoll geführt, das sich noch im Diözesanarchiv befindet. Angeklagt waren u. a. K a s p a r Maler, K i l i a n Maler und P e t e r Schnitzer. Das Zeugenverhör ergab die üblichen Tatbestände: Kilian halte nichts auf die Sakramente, habe die Mutter Gottes „verworfen“ und zu B r u c k „vyl lutrischer Sachen getryben“. Beides ward auch Peter vorgeworfen, er war deshalb von Bruck vertrieben, sei aber in Graz als Bau-schreiber angestellt worden. Dank einflußreicher Fürsprecher, er habe „trefflich Furgeschriift gehabt“. Von Kaspar aber wird gesagt, in seinem Hause hätten sich die Neugläubigen versammelt, es habe darob die Synagoge geheißten. Noch eine Anklage: Als der Wiedertäufer Haas zum Galgen geführt wurde, hätte ihn Caspar „getröst“, Peter aber habe sich auf den Karren gesetzt und sei mit dem Delinquenten bis zur Richtstatt gefahren.

Das Protokollbuch enthält keinen Hinweis auf das weitere Verfahren, auch keine Antwort auf

von seinem Schwiegervater gekauft, er saß also darin selbst seit 1511, nach der Verurteilung zog er zu seinem Bruder, der Pfleger auf Schloß Wurmberg war. Nunmehr erbitten sich des Malers Frau und seine Kinder Franz und Cäcilia den Bauplatz wieder zurück. Das Haus aber stand vorne an der Gasse, wo man zur Pfarrkirche geht, also



Abb. 44. St. Florian, um 1510

die uns hier lebhaft interessierende Frage: Waren Maler und Schnitzer Schreibnamen oder Berufsbezeichnungen? Darauf nun geben zwei Blätter in den Meiler-Akten des Landesarchivs eindeutig Antwort: Am 11. Juli 1529 erließ der Herrscher eine vom Kanzleramte gezeichnete Mitteilung, die wir im Mosaik mit kleiner Kürzung wiedergeben. Des Sinnes: Kaspar Malers Haus ward niedergerissen, weil es das Zentrum der „widertauferischen Sect“ war, der Platz wird dem Grazer Bürger Stephan Kirchbacher überlassen. Das Haus aber habe Caspar von seinem Schwiegervater, dem Maler Hanns Ziernheld übernommen. Das zweite Schreiben ist vom Grazer Vizedom Michael Meichsner am 11. Februar 1531 gefertigt, an König Ferdinand gerichtet und enthält etliche hiehergehörige Ergänzungen: Kaspar Maler hat das Haus schon vor 20 Jahren

in der Nähe des heutigen Domes, damals Pfarrkirche. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß Maler Hans Ziernheld ihr zuweilen seine Kunst werktätig angeedihen ließ.

In St. Veit an der Glan kaufte 1521 Maler Leonhart Pambstl von den Erben des tiefverschuldet verstorbenen Malers Oswald ein Haus, um 1515 bestellte der Propst von Gurk bei Meister Lienhart Maler den Schrein eines Dreifaltigkeitsaltares, ein Chorgestühl für die Männer- und Frauenseite des Domes, schließlich auch für den Kreuzgang 6 Relieftafeln „Sand Hemmahistori“, Darstellungen aus dem Leben der Klosterstifterin Hemma, jetzt an den Innenwänden des Münsters. Laut ihren 1529 einsetzenden Ausgabenbüchern zahlte 1539 die Grazer Landschaft für die Arbeit am „Poden gemall“ (Deckenmalerei), des Landhaussaales

56 Pfund an Meister Wolfgang Maler und 15 Pfund an Meister Lienhart Maler, laut eigenhändiger Quittung (Abb. 49) Meister Lenhart Pambstl am 12. Dez. 1544 — durch das Deckblatt des Petschaft wurden bei der Faksimilierung die letzten Ziffern der Jahreszahl verdeckt — drei Pfund dafür, daß er das Schloß Graz dreimal abkonterfeite und mit Farben „ausstrich“. Da für die Gurker Arbeit Maler Oswald Farbe lieferte, identifiziert die Carinthia den Maler Lienhard mit Liengleich ein Schnitzhaus mit zahlreichen Schnitzernamen „ausgraben“ zu können. Dem Stifte dankt Graz seine früheste Nennung, vielleicht verdankt es ihm auch eine Reihe von bisher vaterlosen Plastiken. Wir werden gegebenen Orts ausführlich auf die unverhofft frohe Kunde zurückkommen.



Abb. 45. Mausoleum-Crucifixus.
Um 1520

hard Pambstl. Die Grazer Forscher wieder haben wiederholt die Meinung ausgesprochen, der St. Veiter Maler und Bildhauer sei von St. Veit nach Graz übersiedelt. Die Seltenheit des Namens legt die Vermutung durchaus nahe, doch spricht dagegen, daß der Grazer Pambstl gesichert nur subalterne Malerarbeiten verrichtete, 1539 mit einer bescheidenen Bildhauerleistung ein Judenburger betraut wurde, und es nicht gelingen will, dem St. Veiter Plastiker im Umkreis von Graz stilistisch eindeutige Analogiewerke nachzuweisen. Garzarolli schreibt ihm in Obersteiermark drei Werke zu, einer St. Veiter Werkstatt die Schutzmantelmaria von Straßgang. Die Forschung voranzubringen gebe ich in Abb. 48 zum Stilvergleich wieder eine Gurker Tafel, das faksimilierte Autogramm (49) Pambstls von Graz wird, sobald eines vom St. Veiter Namensvetter zum Vorschein kommt, die interessante Frage mühelos und authentisch entscheiden.

Meine sanfte Enttäuschung, trotz hartnäckiger und systematischer Forschungen in Graz so wenig Bildhauer nachweisen zu können, wandelte sich in lebhaftes Genugtuung, im Grazer „Vorfeld“ Rein



Abb. 46. Das Schreinrelief des linken Seitenaltars zu St. Sebastian

An dieser Stelle nun aber noch ein Ausführlicheres über das Altarwerk von St. Sebastian. Als einziger Flügelaltar der engeren Umgebung verdient er das besondere Interesse zumindest der Grazer. Ich sagte bereits, daß er stilistisch ohne Beziehung zu anderen Werken der Grazer Gotik dasteht. Umso enger ist sie zu einer Figurenreihe, die sich in Altötting und seinem Umkreis findet. In seinen „Studien zur süddeutschen Plastik“ hat sich Philipp Maria Halm eingehend mit ihnen beschäftigt und ihnen nicht weniger als 44 Illustrationen gewidmet. Es handelt sich um das Werk des Bildhauers Matthäus Kreniss. Nach den noch vorhandenen Rechnungen hat 1513 „Matheuss Kreniss pildschniczer“ für das Chorgestühl der Stiftskirche Altötting 8 auf Säulen stehende Statuen und 16 „prustpilder“ geschnitzt. Als erste Reliefs des Meisters behandelt Halm die der Altöttinger Portalflügel. In rhombischer Rahmung bilden sie zuviert die hohen Unterteilungen der einzelnen Flügel, deren kielbogenförmige Oberstücke je zwei stehende Heilige ausfüllen. Diese Vorliebe für „prustpilder“ hat Meister Kreniss auch an seinen Schreinaltären nicht verleugnet, sie fällt auch am — Altarschrein zu St. Sebastian ins Auge, umso mehr als hierum keinerlei ähnliche Darstellungen erhalten sind.

In Abbildung 46 geben wir den Marienbild und stellen ihm in Abbildung 47 Kreniss' „Heilige Sippe“ vom Hochaltar der St. Anna-Kirche bei Neuötting gegenüber. Die Analogien verblüffen förmlich: Die Brustbilder dort flankieren, darstellend die Könige des Stammbaums Jesse, die Mittelszene, hier blicken sie von einer Brüstung auf die Hauptgruppe Anna Selbdritt nieder. Hier wie dort die Garnierung mit Spruchbändern. Ausgesprochene Ähnlichkeiten sind aber auch zwischen einzelnen Gestalten zu St. Sebastian und Neuötting zu konstatieren: An Petrus, der die sterbende Gottesmutter segnet, ähnelt nicht bloß das restliche Haarbüschelchen an der Stirne, sondern auch Schädelform und Gesichtsausdruck denen des hl. Josef — Erster von links — über der Annen-Szene von Neuötting. Formale Verwandtschaft verraten auch andere Figuren.

Ausgesprochen quadratisch ist der dritte Kopf zu Neuötting und der zweite in St. Sebastian. Den kleidsamen spitzwinkligen Halsauschnitt gewahren wir hier und dort. Die Gestalt über König David bildet einen Rückenakt, beinahe ebenso ausgeprägt der Heiland am Ölberg auf dem Grabstein des Wolfgang

Marchschneider (Halm 34). Maria ist zu St. Sebastian feingliedrig, zierlich, gebrechlich, wie auf dem Relief Hl. Sippe der Pfarrkirche Höhenstadt (Halm 20); die rechte Gestalt oben ist samt Baret und Dreieck-Ausschnitt



Abb. 47. Hochaltar der Anna-Kirche bei Neuötting von Matthäus Kreniss

eine ausgesprochene Kopie unseres zweituntersten Königs rechts. Wenn auch anderweitig kleinteiliger und gekräuselt, sind die unten randbildenden Kleidsäume gern zu einer Art Teppich gestaltet. Sehr bezeichnend und beweiskräftig noch eine letzte Analogie: Zu St. Sebastian stehen auch von einer einstigen Kreuzgruppe Dolorosa und Johannes, sichtlich von demselben Meister, wie die übrigen Skulpturen. Maria trägt das Kopftuch tief über die Stirn gezogen, das Kleid bildet durch Überhänge eine Art Abtreppung der Faltengebilde, beides ganz ähnlich an der Schmerzhaften (Halm 12) und an anderen Figuren des Meisters Kreniss.

Halm zufolge arbeitete in der Altöttinger Stiftskirche 1506 ein Meister Zwerchfeld am Sakramentshäuschen, der Taufname ist leider nicht angeführt. In Graz konstatierten wir als Maler Hanns Ziernheld. Für uns „Schriftdeutsche“ ein starker Namensunterschied. Nicht so in Zeiten der Gotik und des Barocks. Meister Schoy fungiert in Grazer Matriken einmal als Schue und zweimal als — Schaykay, Maler Baumgartner einmal als Pamhackl, H. A. Weissenkirchners Gattin heißt einmal kurz KHürchnerin, Marx Schokotnig unterschrieb sich — siehe Autogramm — als Schucodnikh, sein Sohn Josef erscheint einmal als Zukatnic, selbst der einfache Name Carlone erscheint in Grazer Matriken, wie schon Heinz Tuschnig festgestellt hat, in nicht weniger als zehn verschiedenen Schreibarten. Es wäre also nicht ausgeschlossen, daß Zwerchfeld und Ziernheld ein und derselbe Künstler waren. Dann wäre Ziernheld möglicherweise der Schöpfer unseres „mysteriösen“ Altarwerkes zu St. Sebastian.



Abb. 48. Lienhard Pamstl von St. Veit an der Glan: Aus der St. Hemma-Legende

Ich Lenhart Pambstl Maller zu Grätz, Bz.,
 bekenne das mir das Edelknecht Kay. Rad Cristof Kay.
 Vor bi als er hat und vordemb in Striz von wegen
 das er mit wegen des gnen Landtschneidman das
 Glatz Graiz drei fursch Andten pfidlich alwas auf an
 vorgang ab anten fest und mit fur bey außers pisch
 geb. driß das das jere im Glatz Graiz den bi als
 das er original bewindt und herat stazt bewand
 mans. von der bi als wegen bezalt hat. d. neue
 pfunde pfennig. Das er verkind man fursch
 fursch und fursch pfidlich grümden gestalt.
 Ich bin Grätz an gneiffen bis darumb. Was
 Ich

Lenhart Pambstl
 Maller zu Grätz

Abb. 49. Lenhart Pambstl Maller zu Grätz bekennt...